



ACTA MEXICANA DE FENOMENOLOGÍA
REVISTA DE INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA Y CIENTÍFICA
No. 8 Marzo de 2026
ISSN: 2448-8941

MEDITACIONES FENOMENOLÓGICAS RELATIVAS A LA DANZA: FANTASÍA Y EXPERIENCIA CORPORAL

PHENOMENOLOGICAL MEDITATIONS CONCERNING DANCE: PHANTASY AND CORPOREAL EXPERIENCE

Román Alejandro Chávez Báez

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

roman.chavez@correo.buap.mx

ORCID: 0000-0002-9560-6632

73

RESUMEN

El propósito de este artículo es ahondar, desde una perspectiva fenomenológica, en la relación cuerpo y danza, para entender la constitución de la experiencia corporal y del escenario artístico gracias a la fantasía. En la constitución se reconoce la importancia del cuerpo como órgano de la percepción, desembocando en el estudio de las ubiestesias y las sensaciones kinestésicas, todo ello para reafirmar la importancia del cuerpo vivo (*Leib*). De ahí exploramos la relación entre cuerpo vivo danzante y espectador en el escenario artístico, donde el cuerpo en movimiento de los bailarines y la captación del espectador se funden en un acto de fantasía. Escenario ficticio con su propio espacio y tiempo. Finalizamos con la tematización fenomenológica de la danza expresionista.

Palabras clave

Fenomenología | Danza | Experiencia corporal | Fantasía | Espacio-tiempo

ABSTRACT

The aim of this article is to deepen, from a phenomenological perspective, the relation between body and dance in order to elucidate the constitution of corporeal experience and of the artistic stage through phantasy. In this process of constitution, the body is recognized as the organ of perception, leading to an investigation of ubiesthesias and kinesthetic sensations, thereby reaffirming the primacy of the lived body (*Leib*). We then explore the relation between the dancing lived body and the spectator within the artistic stage, where the dancers' moving bodies and the spectator's apprehension are unified in an act of phantasy—thus constituting a fictional stage endowed with its own spatiality and temporality. The article concludes with a phenomenological thematization of expressionist dance.

Keywords

Phenomenology | Dance | Corporeal | Experience | Phantasy | Space-Time

PALABRAS INTRODUCTORIAS

74

La estructura que este artículo tendrá se encuentra dividida en tres momentos principales, a saber, la constitución de la experiencia corporal; en la cual se dilucidará de qué forma el cuerpo se constituye como el órgano de la percepción, así como la incidencia que las ubiestesias (*Empfindnisse*) y las sensaciones kinestésicas (*kinästhetische Empfindungen*) tienen en dicho proceso, a la par de estas dos sensaciones se deberá verter tinta respecto al rol que el cuerpo vivo (*Leib*) juega como el órgano de la voluntad y el punto cero (*Nullpunkt*) de toda orientación. El segundo punto corresponde a la relación que se engendra entre el cuerpo del danzante y del espectador al tomar como coyuntura las sensaciones kinestésicas, la voluntad con la cual el movimiento es realizado y la imagen que se conjura en el espectador al ver el cuerpo en movimiento, pues mediante un acto de fantasía el cuerpo de la bailarina ha transmutado en cisne, en una doncella en peligro que huye por el bosque, o una pueblerina que se ha hecho pasar por una muñeca para engañar a su creador, etc. Dentro de todos estos posibles ejemplos despunta el hecho de que en cada uno de ellos la fantasía juega un papel primordial para la representación de aquellas imágenes: cualquiera que fantasea tiene una experiencia en imagen. Algo aparece frente a él. Sin embargo, nadie consideraría que esta aparición sea una aparición del objeto mismo. "A esta vacilante, fluctuante, ya surgiente, ya evanescente, aparición, cuyo contenido cambia tan variadamente a medida que todo esto tiene lugar, ciertamente nadie la toma por la aparición del objeto, e.g., del palacio mismo, sino más bien por la "presentación" del mismo, por una presentificación, una pictorialización [*Verbildlichung*]"¹. Finalizamos, con la tematización fenomenológica de la Danza expresionista.

1. LA CONSTITUCIÓN DE LA EXPERIENCIA CORPORAL

Grandes cantidades de tinta han sido vertidas en torno al paradójico papel que el cuerpo ha jugado a lo largo de la historia de la filosofía occidental, por un lado, hay prominentes filósofos, tales como Platón, René Descartes, Thomas Hobbes, que han dotado al cuerpo, guardando las distancias entre cada uno de estos pensadores, de un rol menor o casi baladí en sus teorías filosóficas al establecer algún tipo de sometimiento del cuerpo en favor de la *Psyche*, del alma o de la *res cogitans*, por otro lado, autores como

¹ „Diese schwankende, flüchtig bald auftauchende, bald verschwindende, dabei sich inhaltlich so vielfältig ändernde, so matte Erscheinung hält doch niemand für die Erscheinung des Gegenstandes, z.B. des Schlosses selbst, aber wohl für die „Vorstellung“ desselben, für eine Vergegenwärtigung, für eine *Verbildlichung*“ (Husserl, 1980: 26).

Aristóteles, Étienne Bonnot de Condillac, Maine de Biran, Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, han argumentado, sin ahondar en las prominentes diferencias que existen entre estos pensadores, por una revalorización del cuerpo frente a los ojos de la tradición filosófica occidental al dotarlo de un protagonismo que clama para sí el papel central de la vida del hombre. No obstante, estas dos posturas, las cuales han sido caracterizadas de una forma rauda, pasan por alto una cuestión central de la experiencia del cuerpo, la cual vale la pena recalcar y es rescatada por la fenomenología trascendental de Edmund Husserl, a saber, la experiencia inmediata de lo que significa tener y ser cuerpo, o expresado con los términos propios de la fenomenología cuerpo vivo (*Leib*) y cuerpo físico (*Körper*).

Al hacer uso de estos conceptos Husserl es capaz de ofrecer una postura que sincretice estas dos corrientes al no deshilar la fina trama que se encuentra enhestada entre el cuerpo y el alma; el cuerpo será en su doble constitución el estrato de la experiencia. El distintivo de cuerpo vivo hace referencia al aspecto anímico del sujeto, por el cual realmente *habito* el mundo y no me limito a ocupar un mero lugar en éste, es decir, se trata de la vitalidad con la cual interactúo en el mundo, y mediante la cual algo que afecta a mi cuerpo tiene la peculiaridad de afectarme a mí. El cuerpo vivo otorga una nueva dimensión a la experiencia mundana. En contra partida, el cuerpo físico hace referencia a todas las posibles características que puedan ser atribuidas al cuerpo en tanto que es concebido como un objeto mundano, es decir, todas las posibles mediciones con las cuales la materia es cuantificada, volumen, peso, forma, composición atómica, etc., en otras palabras, el cuerpo físico es reducido a la suma de sus partes; no es más que huesos, sangre, carne y nervios. La compleja relación que se entrama entre estas dos experiencias de cuerpo pone en evidencia la novedosa forma mediante la cual se explica la experiencia corporal, expresado de un modo más claro, el contraste entre estos dos tipos de experiencia no logra enriquecer el concepto de la experiencia del cuerpo físico; sino que da lugar a uno completamente nuevo:

Y así en general mi cuerpo, al entrar en relación física con otras cosas materiales (golpe, presión, sacudida, etc.), no depara meramente la experiencia de sucesos físicos referidos al cuerpo y a las cosas, sino también sucesos corporales específicos de la especie que llamamos ubiestesias. Tales sucesos faltan en las "meras" cosas materiales. Las sensaciones localizadas no son propiedades del cuerpo como cosa física, pero, por otro lado, son propiedades de la cosa cuerpo, y justo propiedades de acción. Se presentan si el cuerpo es tocado, presionado, pinchado, etc., y se presentan ahí donde lo es y cuando lo es; solamente en ciertas circunstancias perduran más que el toque. Toque significa aquí un suceso físico: dos cosas sin vida también se tocan; pero el toque del cuerpo condiciona sensaciones en él o dentro de él (Husserl, 2005:185-186).

El cuerpo ocupa un lugar central en las reflexiones fenomenológicas que Husserl plasmó en su segundo tomo de *Ideas* al afirmar que éste es el crisol

en el cual converge la constitución del cuerpo vivo, los objetos del mundo y el cuerpo físico como objeto constituido. Estos tres derroteros se encuentran ampliamente diferenciados entre sí, no obstante, será gracias al tomar a dicho trio en consideración al mismo tiempo, que se podrá llegar a la conclusión de que el cuerpo humano, a pesar de que se encuentre constituido *como si* se tratase de cualquier otro objeto del mundo, no puede ser considerado como tal. El cuerpo es el nexo entre el mundo y el otro.

Ahora bien, hay que afirmar que el fenomenólogo moravo ha llegado a esta posición *ex nihilo*, sería una enorme tergiversación, en vista de que Husserl presta especial atención a aquellos partidarios que abogan por un papel central del cuerpo en la vida del sujeto. Sin embargo, de igual modo se cometería un atropello si únicamente se afirmara que el fundador de la fenomenología trascendental únicamente se dedica a retomar aquellas posturas, resulta evidente e innegable que el tratamiento que la fenomenología le otorga al cuerpo es único en sí mismo. Dando pie a la consolidación de una línea argumentativa en el seno de la fenomenología que tiene por finalidad ahondar en la experiencia corporal. El desarrollo de dicha línea de investigación ha sido potencializado desde la aparición de ciertos textos que pueden ser denominados parteaguas en la misma, como es el caso *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro segundo: *Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución del propio* Husserl, *La fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, *Encarnación: una filosofía de la carne* de Michel Henry, o *Corpus* de Jean-Luc Nancy, entre otros autores. Una vez establecido este pequeño preámbulo será posible enfocar la cuestión central de este artículo, esto es, ahondar desde una perspectiva fenomenológica en la relación que el cuerpo guarda con la danza. He ahí la necesidad de dilucidar los conceptos nodales de la fenomenología del cuerpo e indagar en el rol que poseen en la danza.

Teniendo este panorama en mente, será evidente el motivo por el cual el cuerpo será el pilar de esta investigación. La noción del cuerpo vivo y el cuerpo físico no deben ser entendidas como si estas hicieran referencia a dos entidades opuestas, al contrario, el carácter de cuerpo vivo descansa en las bases del cuerpo físico. No se promulga un cuerpo antitético que se sitúe en oposición entre estos tipos de experiencia, sino que se trata de una relación más sutil de lo que podría considerarse en un principio. El cuerpo vivo se encuentra posibilitado por el cuerpo físico:

El alma y el yo anímico 'tienen' un cuerpo; existe una cosa material de cierta naturaleza, que no es meramente cosa material, sino cuerpo, o sea: una cosa material que como campo de localización de sensaciones y de mociones afectivas, como complejo de órganos sensoriales, como miembro y contramiembro fenomenal de todas las percepciones cóscicas (y lo demás que conforme a lo anterior pueda aquí venir al caso), compone un terreno fundamental de la dación real del alma y del yo (Husserl, 2005:197).

El sentido de pertenencia que el cuerpo vivo genera al experimentar el mundo es de tal magnitud que no es posible establecer una distinción entre aquello que afecta mi cuerpo vivo y a mí como persona, es decir, "mi cuerpo vivido es, entre todas las cosas, lo más próximo a mí, a la percepción, a mí sentir y a mí sensación. Y de tal modo yo, el yo actuante (*fungierende Ich*), tengo una complicidad especial frente a todos los objetos que me rodean"². De tal modo que el cuerpo se convierte en un nodo insoslayable de la experiencia del mundo, pero para poder dar cuenta de dicha experiencia y poder tematizarla será necesario poner en efecto una suspensión de la facticidad con la que se vive en el mundo, es decir, en términos fenomenológicos una suspensión de la actitud natural, esto con la mira de poder diferenciar el estrato del cuerpo vivido de aquel del cuerpo físico.

Prosiguiendo con la caracterización del cuerpo vivo, es preciso comentar que Husserl le atribuye el papel pivotal de ser el centro de toda posible percepción, esto es, aquello que aparece a la izquierda de mí, lo hace porque aparece a la izquierda de mi cuerpo, etc. No solamente se trata de una rosa de los vientos mediante la cual el mundo se organiza, sino también representa un campo exclusivo de experiencia que se engendra a partir de las sensaciones que el cuerpo tiene a la par del momento en el que se palpa un objeto; el cuerpo vivido retoma un especial sentido cuando el cuerpo se siente a sí mismo, es decir, ante dicho encuentro es imposible que éste se constituya como una cosa más en el mundo en vista de que

La ubiesteria táctil no es estado de la cosa material mano. Sino precisamente la mano misma, que para nosotros es más que cosa material y la manera en que ella está en mí trae consigo que yo, el "sujeto del cuerpo", diga: lo que es cosa de la cosa material es cosa suya y no mía. Todas las ubiesterias pertenecen a mi alma, todo lo extendido a la cosa material (Husserl, 2005: 189-190).

No se debe perder de vista la sutil experiencia que el cuerpo vivido engendra al experimentarse a sí mismo, en vista de que aquellos contenidos de sensación de la vivencia son el núcleo del noéma de la vivencia en cuestión. Esto es sumamente relevante en el momento en que se considera que en esta vivencia el cuerpo es a su vez el noéma de su propia noésis.

Las ubiesterias y las sensaciones kinestésicas conforman la quintaesencia de la experiencia del cuerpo vivido, no obstante, no son las únicas que constituyen el grueso de las experiencias corporales, pues es posible encontrar en ésta distintos tipos de sensaciones como visuales, auditivas, olfativas, etc., todas éstas palidecen en comparación de las dos primeras, a las que ya se ha hecho alusión. Para los fines de este artículo será de especial atención las sensaciones visuales, dado que mediante ellas se percibe el cuerpo de aquel que danza, pero esta percepción visual no puede consti-

² „Mein Leib ist mir unter allen Dingen das Nächste, das Nächste der Wahrnehmung, das Nächste meinem Gefühl und Willen. Und so bin ich, das fungierende Ich, vor allen ändern umweltlichen Objekten mit ihm in besonderer Weise einig" (Husserl, 1973: 58).

tuir por sí misma el cuerpo en cuestión, a causa de que en ésta “[...] falta una aparición visual de un objeto que ve [...] falta, por ende, la sensación análoga a la sensación del tacto, que es realmente captada por la mano que palpa. El papel de las sensaciones de visión en la constitución correlativa del cuerpo y las cosas externas es, por tanto, distinto a las sensaciones de tacto” (Husserl, 2005: 187-188). Es sumamente pertinente aclarar que las limitaciones que la percepción visual posee no equivalen a un impedimento para la constitución del cuerpo; forman un aspecto insignia de éste, pero bajo ningún motivo se puede afirmar que ésta sea condición suficiente para hablar de una posible constitución del cuerpo vivido. La percepción visual del cuerpo se encuentra limitado de forma tajante y certera por la propia limitación que el ojo mismo es incapaz de verse sin un espejo o algún otro instrumento reflejante, la falta de visión completa del cuerpo atesta a una concepción limitada de la experiencia corporal “No me veo a mí mismo, a mi cuerpo, como me palpo a mí mismo. Lo que llamo cuerpo visto no es algo visto que ve, como mi cuerpo en cuanto cuerpo palpado es algo palpado que palpo” (Husserl, 2005: 187). Esta percepción parcial del cuerpo pone de relieve la riqueza que la dimensión táctil supone para un análisis fenomenológico.

La riqueza que la tactilidad otorga a dicho análisis reside en que las ubiestesias son capaces de despertar el estrato del cuerpo vivido en el cuerpo; al asir un objeto con una mano tengo ciertas sensaciones que me afectan de un modo particular, es decir, la dureza, su temperatura, su consistencia, etc. Éstas trazan el mapa de la experiencia única que es propia del cuerpo vivido. Los objetos del mundo no ‘despiertan’ al ser tocados, este despertar es único del cuerpo vivido en la medida en que

[...] la localización de las ubiestesias es de hecho algo por principio distinto de la extensión de todas las determinaciones materiales de cosa [...] La ubiestia que se dilata sobre la palma de la mano y hacia dentro de ella no es una textura real de cosa [...] como la aspereza de la mano, su color, etc. (Husserl, 2005: 189).

La ubiestia remite de forma directa al estrato del cuerpo físico, pero lo rebasa de forma inmediata para dar paso al del cuerpo vivido. Si toco un objeto cualquiera, como este cuchillo que está frente a mi mesa, me es posible diferenciar entre las cualidades físicas de éste, mi mano como parte de mi cuerpo vivido y a su vez, mi mano como si se tratase de un mero objeto físico. Esta distinción será instrumental como punto intermedio para ahondar en la relación existente entre el cuerpo que danza y el del espectador. Será en la danza en donde se pueden recoger múltiples ejemplos de dicha interacción, los más notables, la danza *butoh*, el *contact improvisation*, así como el *reléase technique*, etc., estos ejemplos se encuentran unidos, a pesar de sus amplias y detalladas diferencias, por el mero hecho de que ponen en lugar central el cuerpo vivido por medio de sus ubiestesias. En este tipo de danzas cualquier leve cambio que surja entre el vaivén de los

movimientos será suficiente para marcar una nueva pauta en dicha danza; lo fundante deja de ser alguna posible caracterización de algún cuento para dar paso a la pura espontaneidad y movilidad corpórea.

Una vez mencionado esto, es preciso comentar que la segunda característica fundamental respecto a la experiencia del cuerpo vivido ya ha hecho su aparición desde el inicio de este texto, a saber, las sensaciones kinestésicas:

Éstas juegan un rol esencial en la aprehensión de cada cosa externa, pero ellas mismas no pueden ser aprehendidas en una forma en la que puedan ser representadas de una manera apropiada o inapropiada; no pertenecen a la "proyección" de la cosa. Nada les corresponde cualitativamente en la cosa, ni tampoco ellas delinean cuerpos (*Körper*) o los proyectan. Y, sin embargo, sin su participación no hay cuerpo (*Körper*) allí, ni cosa.³

Se trata de sensaciones que a su vez se encuentra localizadas de forma indeterminada en el cuerpo, es decir, la sensación kinestésica no engendra un contenido hylético específico cuando son experimentadas, es decir, no dependen de algún órgano en específico para poder ser experimentadas, por el contrario, estas sensaciones abarcan todo posible movimiento que mi cuerpo pueda experimentar. Motivo por el cual tanto las ubiestesias como las kinestesias son correlativas la una a la otra, pues el cuerpo funge como estrato básico para este tipo de experiencias. Es preciso comentar que dicha correlación únicamente se encuentra limitada al surgimiento de las sensaciones, por ejemplo, extender mi brazo y asir con mi mano una naranja, tanto la sensación kinestésica como la ubiestésica se suscitan una tras otra de forma encadenada, pero esta correlación inicia y termina en dicha sucesión.

Las sensaciones kinestésicas conllevan en su seno un grado de complejidad mucho mayor que las ubiestesias, a causa de la necesidad de la intervención de la voluntad del sujeto al realizar el movimiento, así como dicho movimiento es a su vez responsable de la constitución de las notas sensibles del objeto, puesto que si no hay movimiento para tocarlo ciertamente sería imposible que dicho objeto sea constituido. Es preciso recordar que la mirada no basta para constituir un objeto. Por último, y quizás el factor más importante, será que mediante estas sensaciones kinestésicas se constituye la espacialidad de mi mundo circundante en función de mi cuerpo y la relación que éste engendra con los objetos que lo rodean. A la par de cada paso que doy, el mundo acontece a mí alrededor y la perspectiva cambia. Las sensaciones kinestésicas son producto de la voluntad con la cual actúo de

³ „Sie spielen bei der Auffassung jedes äußeren Dinges eine wesentliche Rolle, aber weder werden sie so aufgefaßt, daß <sie> eigentliche, noch daß sie uneigentliche Materie vorstellig machen; sie gehören nicht zur „Projektion“ des Dinges. Nichts Qualitatives entspricht ihnen im Ding, und auch den Körper schatten sie nicht ab, stellen sie nicht projizierend dar. Und doch, ohne ihre Mithilfe ist kein Körper da, kein Ding“ (Husserl, 1973b: 160).

forma directa en el mundo, el cuerpo al ser el órgano mediante el cual se materializa dicha voluntad se convierte en el crisol de la subjetividad con la cual experimento el mundo en todas sus posibles acepciones:

El cuerpo (*Leib*) no es solamente en general una cosa, sino expresión del espíritu, y es a la vez órgano del espíritu (...) todo lo propiamente "subjetivo", yoico, se halla del lado espiritual (del lado que encuentra expresión en el cuerpo [*Leib*], mientras que el cuerpo (*Leib*) solamente en virtud de esta animación se dice "yoico", o sus estados y contexturas se dicen contexturas "mías", del yo, subjetivas. En la peculiaridad de la animación radica que lo corporal (*Leibliches*), y que finalmente todo lo corporal (*Leibliche*) desde cualesquiera puntos de vista, pueda adquirir significado anímico (Husserl, 2005: 187-188).

80

Tomando como punto de partida esta afirmación por parte de Husserl será posible trazar una hebra argumentativa en torno a la fenomenología de la danza, a raíz de que el cuerpo será el nexo entre estas dos posturas. "El cuerpo en cuanto cuerpo es, de cabo a rabo, cuerpo lleno de alma. Cada movimiento del cuerpo está lleno de alma, el ir y venir, el pararse y sentarse, correr y bailar, etc." (Husserl, 2005: 288).

El maestro de danza húngaro Rudolf von Laban, junto a personajes de la talla de Sigur Leeder; un maestro de danza y coreógrafo, Ann Hutchinson; una ávida estudiosa e investigadora de distintas teorías de la danza, entre otros, desarrollarán y fundamentarán, a lo largo de la vida académica de cada uno de estos, la noción de "kinetografía Laban", idea que se consolida de forma lucida en el texto *Schrifttanz* publicado por Laban en 1928, con la finalidad de ofrecer un mapeo extenso de los movimientos que un bailarín es capaz de explorar en una pieza musical al tener como fundamento la matemática y la anatomía.

A pesar de que Husserl y Lavan no hayan coincidido en vida, es posible y factible entablar puntos de interconexión en la labor que estos dos pensadores tuvieron respecto al cuerpo. El nexo que se puede labrar a partir de la intención de los pensadores ya mencionados gira en torno a la posibilidad por indagar en la danza como un fenómeno en el cual será necesario dilucidar sus estructuras esenciales que posibilitan el aparecer de la danza, en tanto fenómeno que puede ser aprehendido por el sujeto que la observa y por aquel que la vive al bailar.

La danza no es únicamente un fenómeno *kinetico* que aparece, la cual es dada a sí misma a la conciencia; sino, también una experiencia humana vital tanto como arte constituido y arte performativo: la experiencia para la audiencia y el danzante es una experiencia vivida⁴.

⁴ "Dance is not only a kinetic phenomenon which appears, which gives itself to consciousness; it is also a living, vital human experience as both a formed and performed art: the experience for both dancer and audience is a lived experience" (Sheets-Johnstone, 2015: 22-23).

2. LA EXPERIENCIA DEL CUERPO VIVO EN LA DANZA

La transición entre el interés puesto en el cuerpo para dar paso a la danza, reside exclusivamente en que la danza será una acción en la que el yo no se encuentra en completa captación de todos sus posibles movimientos, es decir, se trata de una actividad en la que la génesis del movimiento antecede a la intencionalidad con la cual el movimiento es captado. La danza actualiza las posibilidades intrínsecas del cuerpo al tratarse de la mezcla de movimientos intencionales y aquellos pre-intencionales. Este desenlace de eventos ocurre por el cuerpo mismo, en tanto que las sensaciones corporales no poseen ningún trazo de intencionalidad alguno; son pura sensibilidad en sentido estético. La constitución de sentido mediante el cual es posible dar cuenta de estas vivencias pre-reflexivas, pre-teoréticas y pre-intencionales, será el proto-yo. Bajo este mismo tenor es fácil concebir a la danza como el campo idóneo para el estudio de estas estructuras pre-reflexivas. La primacía del cuerpo que danza sobre la del cuerpo en reposo o en estado "normal" corresponderá a que: "En un contexto afectivo de la vida diaria, la conciencia pre-reflectiva del cuerpo y de su movimiento se encuentra supeditada por un sentimiento actual. En la danza, la conciencia pre-reflectiva del cuerpo y de su movimiento se encuentra fundada por la forma de un sentimiento."⁵

El concepto de movimiento en danza trasciende la caracterización que se encuentra al hablar del movimiento corporal, en la medida en que en la danza el movimiento conjura algo más, algo que no es propio del movimiento del cuerpo por sí mismo:

La manera o estilo de movimiento que emplee un bailarín o un actor arroja luz sobre un aspecto particular de la expresión corporal (...) El cuerpo del bailarín sigue direcciones definidas en el espacio. Las direcciones trazan formas o patrones en el espacio. En verdad, la danza puede ser considerada como la poesía de las acciones corporales en el espacio. En la danza, se eligen unas pocas acciones corporales significativas, que son las que forman patrones característicos de un baile particular (...) Los movimientos visibles del cuerpo en la llamada danza musical engendran reacciones emocionales en el espectador. En la danza con contenido dramático se suscita la participación del espectador en la acción y reacción, y en el desenlace del conflicto. Los patrones visuales de la danza pueden ser descritos con palabras, pero su significado más profundo resulta verbalmente inexpresivo (Laban, 1987: 43).

La experiencia que transmite la danza mediante movimientos que son inherentes al cuerpo denota un sentido que se encuentra carente en la experiencia cotidiana del movimiento corporal, vamos, los movimientos

⁵ "In an affective context of everyday life, a pre-reflective awareness of the body and the body in movement is supported by actual feeling. In dance, a pre-reflective awareness of the body and the body in movement is supported by the form of a feeling" (Sheets-Johnstone, 2015: 22-23).

mediante los que un bailarín da la impresión de ser una gacela son movimientos que, fuera de este preciso contexto, podrían no tener un significado ulterior. La cuidada serie de movimientos que un cuerpo realiza al danzar vinculan de forma palmaria la voluntad del sujeto al seguir dicha rutina, como de igual modo cuando la danza deviene una plataforma que catapulta la improvisación de la expresión humana, inclusive cuando se trata de danzas en las que la rutina se encuentra preestablecida. El cuerpo que danza transita entre un estado de autoconsciencia de su propio movimiento y de pre-reflexividad de este. La clave en este tipo de análisis fenomenológicos recaerá en que:

El uso del movimiento para un propósito definido, fuere como medio de trabajo externo, o para reflejar ciertos estados de ánimo y actitudes mentales, deriva de un poder de naturaleza no explicada todavía. [...] este poder es lo que nos permite elegir entre una actitud de resistencia [...] o una de complacencia [...] Esta libertad de elección no se ejercita siempre consciente o voluntariamente; a menudo se aplica automáticamente sin ninguna contribución voluntaria consciente (Laban, 1987: 41).

82

Esta posibilidad en la que se transita de forma intermitente entre una fase de pre-reflexividad y de conciencia se encuentra fundamentada en la receptividad del cuerpo para ser afectado de tal o cual forma a partir del estrato de la pasividad del propio cuerpo, es decir, en todas estas sensaciones que carecen de intencionalidad.

Esto respecto al propio cuerpo del bailarín, pero esta acotación no apunta nada en torno a la representación que el espectador puede tener del cuerpo que danza. Será necesario que se de paso a una modificación de neutralidad que permita que la fantasía haga su aparición en el escenario. Es necesario la aplicación de una epojé estética mediante la cual el cuerpo físico que danza en el escenario deja de tener validez para el espectador, así como todo aquello que es *percibido* en dicho escenario. El cuerpo del danzante no ha desaparecido, ni tampoco ha sido suplantado por una representación animalística, etc., sino que el cuerpo vivido posibilita un cambio en la aprehensión de dicho cuerpo; se aprehende el cuerpo, pero éste da pie a un objeto de la fantasía que no existe y no puede existir propiamente de forma fáctica.

La imagen que se conjura a través de la danza se encuentra posibilitada por la propia subjetividad del cuerpo, sin embargo, de este cúmulo de experiencias, que se anidan en el seno de éste, será la constitución del espacio la cual relucirá con luz propia. Ésta se deduce a partir del hecho de que el mundo que constituyo frente a mis ojos se organiza en función de mi cuerpo, de forma explícita, se trata de la capacidad del cuerpo de fungir como punto cero de toda orientación:

Las cosas aparecen, y lo hacen por este o por aquel lado, y en esta manera de aparición radica insuprimiblemente encerrada la referencia a un aquí y sus direc-

ciones fundamentales. Todo ser espacial aparece necesariamente de tal modo que aparece más cerca o más lejos, como arriba o abajo, como a la derecha o la izquierda (Husserl, 2005: 198).

El hecho de que la constitución del espacio se actualice conforme al movimiento del cuerpo no puede pasar de forma desapercibida en este análisis, en vista de que dicha afirmación pone en tela de juicio una noción de espacio vacío en la que los objetos acontecen. La implicación de este punto en la danza es significativa, dado que el movimiento que produce el cuerpo cuando danza es una forma de habitar el espacio y no una mera superposición de un movimiento sobre cada uno. La unicidad con la cual cada movimiento es parte de un mismo cuerpo se entiende a partir del "esquema corporal [que] es el fundamento del saber pre-reflexivo de la espacialidad corporal; sintetiza todas las presencias espaciales del cuerpo. De hecho, el esquema corporal permite asir nuestros movimientos y gestos como continuos y unificados 'existir aquí'"⁶. La experiencia espacial del cuerpo se asume como una unidad indivisible que se desenvuelve en un plano pre-reflexivo.

Todo movimiento corpóreo tiende a hacer suyo el espacio en el cual se desenvuelve a causa de la unificación de la experiencia que tiene el cuerpo respecto al mundo; este estrato pre-reflexivo en el cual el cuerpo interactúa con el mundo se encuentra caracterizado por una constante tensión entre un estado de pasividad y actividad, la cual se caracteriza por una aprehensión intencional de los objetos.

Los objetos experimentados del mundo circundante son tan pronto atendidos, tan pronto no, y si lo son, ejercen entonces un 'estímulo' mayor o menor, 'despiertan' un interés y gracias a este interés una tendencia a volverse, y esta tendencia se desahoga libremente en el volverse o se desahoga sólo tras haber debilitado o superado tendencias opuestas, etc." (Husserl, 2005: 263).

Este salto a la actividad está circunscrito por leyes de motivación bajo las que el objeto es juzgado anímicamente por el yo.

El objeto tiene contexturas de valor y es 'experimentado' con ellas, apercebido como objeto de valor. Yo me ocupo de él, él ejerce sobre mí estímulos para que me ocupe de él; yo lo contemplo: cómo se comporta como objeto de tal índole, cómo se acreditan estas nuevas propiedades que no son propiedades de la naturaleza, cómo se determinan con más precisión, etc. (Husserl, 2005: 264).

La constitución del espacio es inherente a la experiencia corporal; la danza se mostrará como la radicalización de esta relación, en la medida en que: "la danzante y la danza son uno mismo. La danzante no está consciente de

⁶ "The bodily schema is the foundation of the pre-reflective knowledge of the body's spatiality; it synthesizes all spatial presences of the body. It is, in fact, the bodily schema which allows us to grasp our gestures and movements as a continuous and unified 'being hereness'" (Sheets-Johnstone, 2015: 17).

la forma-que-creará, la danza, como objeto, tampoco está explícitamente consciente de sí misma cuando crea la forma"⁷. La experiencia dancística toma como plataforma el estrato pre-reflexivo del cuerpo para constituir el espacio en el cual acontece. La novedad de la constitución de dicho espacio responderá a que éste estará constituido desde la danza y ya no propiamente desde la experiencia cotidiana del cuerpo. "La danza ocurre en el escenario, pero esta área no es el espacio creado de la danza. La danza crea su propio espacio que trasciende los límites del escenario"⁸.

3. FANTASÍA: CREACIÓN DEL ESCENARIO ARTÍSTICO

84

Frente a esta concepción de la creación del espacio articulado desde la danza será necesario retomar el concepto de fantasía como instrumento que nos permitirá sondear los pormenores de este espacio. Aquellos cuerpos danzantes son capaces de conjurar mil y una figuras, frente a los ojos atónitos de los espectadores, que propiamente no se encuentran ahí, vamos, no tienen una existencia de carne y hueso como el cuerpo del bailarín; aun así, éstas toman vida a partir de los movimientos de los cuerpos de carne y hueso.

En la fantasía ciertamente aparece el objeto él mismo (...), mas no aparece como presente, sino como representado. Es, por así decirlo, como si estuviera allí, pero sólo por así decirlo; aparece en *imagen*. Los latinos dicen *imaginatio*. La presentación de fantasía parece suponer o exigir un nuevo carácter de aprehensión; es pictorialización⁹.

La re-presentación que el cuerpo logra crear a través de la danza no es capaz de 'subsistir' en el campo ordinario de la percepción; he ahí la necesidad por la ya mencionada epojé estética. Tanto el cuerpo del danzante como la imagen que re-presenta con su cuerpo forman parte del mismo sujeto en el mundo fáctico, pero cuando dicha actitud ha sido instaurada la situación cambia, dado que "las dos aprehensiones no pueden persistir a la vez, no pueden ellas destacar al mismo tiempo dos apariciones. Alternativamente, y por ende separadamente, sin duda, mas ciertamente no a la vez"¹⁰.

⁷ "the dancer and the dance are one. The dancer is not conscious of the form-in-the-making, the dance, as an object, nor is she explicitly aware of herself as she creates the form" (Sheets-Johnstone, 2015: 29).

⁸ "Dance occurs on a stage area, but this area is not the created space of the dance. A dance creates its own space within or beyond the boundaries of the stage area" (Sheets-Johnstone, 2015: 43).

⁹ „In der Phantasie erscheint der Gegenstand zwar insofern selbst (...), aber er erscheint nicht als gegenwärtig, er ist nur vergegenwärtigt, es ist gleichsam so, als wäre er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im Bilde. Die Lateiner sagen *imaginatio*. Die Phantasievorstellung scheint einen neuen Charakter der Auffassung für sich in Anspruch zu nehmen oder vorauszusetzen, sie ist Verbildlichung" (Husserl, 1980: 16).

¹⁰ „die beiden Auffassungen doch nicht auf einmal bestehen, sie können nicht zugleich zwei Erscheinungen abheben. Abwechselnd wohl, aber doch nicht auf einmal, also gesondert" (Husserl, 1980: 45).

El movimiento con el cual se da el nacimiento de la danza marca el compás mediante el cual se procede a dar paso a un objeto re-presentado en la fantasía. A cada paso que el bailarín da, éste transita entre la realidad fáctica y la realidad del aparecer de aquello que re-presenta en fantasía. En este particular caso, es preciso mencionar que, si el objeto de la fantasía que aparece es el cuerpo del bailarín, entonces el "movimiento corporal aparecerá imaginativamente como una forma que no posee una existencia actual (...) Finalmente, la imagen es una activa e inmediata representación. Aparece en el momento en el que es intencionada, completa e íntegramente"¹¹. La imagen evocada a partir del cuerpo del danzante se caracteriza por ser aprehendida como una conciencia de imagen estética, y ya no propiamente como un movimiento corpóreo que es aprehendido sin este contorno estético. Es sumamente significativo que la imagen que la danza produce se encuentre entramada con el espacio en el cual acontece. Los "diseños de área no son diseños reales, sino formas kinético-visuales creadas por el cuerpo como centro de fuerza (...) Tanto para el danzante como para la audiencia, la forma del espacio del baile no existe, pero es aprehendida imaginativamente"¹². El espacio imaginativo en el que la danza encuentra su génesis corresponde a los movimientos corporales de los danzantes, pero es preciso mencionar que éstos serán representados en la fantasía y no propiamente en el mundo fáctico.

Ahora bien, se ha mencionado que la imagen artística que la danza produce pervive en la fantasía y no en la percepción del mundo físico, lo cual dará cabida a pensar que el movimiento que el cuerpo que danza produce, se encuentra con el mismo estatus. Este primer aprecio es parcialmente verdadero, pues el movimiento del cuerpo sirve como plataforma para aquello que es representado, pero la capacidad kinética del cuerpo no responde a la fantasía; sino al nivel pre-teorético del que también ya se ha hecho su debida alusión.

La danzante implícitamente conoce el significado de su movimiento a través del esquema corporal; las sensaciones kinestésicas se convierten inmediatamente y directamente en significativas debido a que el patrón de movimiento es proyectado como una forma (*Gestalt*) respecto al esquema corporal¹³.

¹¹ "body movement will appear imaginatively as a form, having no actual existence (...) Finally, the image is an immediate and active representation. It appears the moment it is intended, fully and wholly" (Sheets-Johnstone, 2015: 92).

¹² "areal designs are not actual designs, but imaginative visual-kinetic forms created by the body as a center of force (...) For the dancer as for the audience, the shape of the dance space does not actually exist but is imaginatively apprehended" (Sheets-Johnstone, 2015: 100-101).

¹³ "The dancer implicitly knows the meaning of her movement through the bodily schema; the kinesthetic impressions are meaningful immediately and directly because the pattern of movement is projected as a *Gestalt* upon the bodily schema." (Sheets-Johnstone, 2015: 96).

La experiencia que el danzar tiene el sujeto se encuentra íntimamente entrelazada con una realización inmediata de las capacidades de su propio cuerpo, pero esto no significa que el espectro de movimientos que el cuerpo del danzante pueda realizar se actualice en la percepción del mundo factico; todo movimiento se encuentra unificado por el mismo cuerpo. La representación de los posibles rangos de movimiento del cuerpo es dada en la fantasía:

Hablar de cualquier tipo de formas espaciales en la danza, de figuras, así como de curvas, de diagonales, verticalidades, etc., es hablar de las formas kinético-visuales que son creadas inmediatamente por el movimiento: ellas no son únicamente formas lineales, sino también formas espaciales. Se relacionan con el espacio creado de la danza, el cual aparece en el momento en el que el movimiento es creado y aprehendido, no como un movimiento actual; al contrario, como una revelación de la fuerza. Si el movimiento es intuitivo como una revelación de la fuerza, las cualidades lineales y espaciales de la fuerza constituirán necesariamente una parte de la intuición (...). Hablar de las formas lineales, por ejemplo, es abstraer una de los particulares movimientos espaciales de la totalidad de la estructura de la ilusión de la fuerza con el propósito de analizar el fenómeno de la fuerza. Asimismo, dado que no hay espacialidad sin temporalidad y tampoco hay temporalidad sin espacialidad; las particulares formas espaciales son formas espacio-temporales: estarán siempre unificadas y continuas¹⁴.

El espacio imaginario de la danza se forma a la par del movimiento corporal del danzante, lo cual implica que este espacio se encontrará coartado por las propias limitaciones y posibilidades del cuerpo físico, y por la vivacidad del cuerpo vivido. El juego geométrico que tiene lugar en la fantasía entre la posición de la cabeza, la palma y la fuerza necesaria para el movimiento constituirán el propio patrón de movimiento de este espacio.

Así como la investigación se ha adentrado en la espacialidad, la conclusión lógica será que se aborde la temporalidad con la finalidad de otorgar un panorama detallado respecto al fenómeno de la danza. La temporalidad en la danza se demarca de aquel tiempo objetivo que Husserl describe en sus *Lecciones de la conciencia interna del tiempo*. Afirma, el fenomenólogo moravo, "en consideración objetiva puede tener toda vivencia, igual que todo ser real o todo momento entitativo real, su lugar en el tiempo objetivo uno y único; también lo tendrá, pues, la propia vivencia de percepción

¹⁴ "To speak of any spatial forms in dance, shapes as well as curves, diagonals, verticalities, etc., is to speak of the imaginative visual-kinetic forms immediately created by movement: they are not only linear forms but areal forms as well. They relate to the created space of dance which appears the moment movement is created and apprehended not as actual movement, but as a revelation of force. If movement is intuited as a revelation of force, the linear and areal qualities of force will necessarily constitute a part of the intuition (...). To speak of a linear form, for example, is to abstract one of the peculiarly spatial moments from the total structure of the illusion of force for the purpose of analyzing the phenomenon of force. Furthermore, since there is no spatiality without temporality and no temporality without spatiality, the peculiarly spatial forms are really spatial-temporal forms: they are always unified and continuous" (Sheets-Johnstone, 2015: 93).

del tiempo y de representación del tiempo" (Husserl, 2002: 26). El tiempo objetivo es aquel en el cual es posible medir de forma certera los segundos en los que un objeto acontece, pero esta medición carece del estrato del tiempo vivido en la propia conciencia, del tiempo fenomenológico. Este tiempo se caracteriza por ser capaz de distenderse de forma indeterminada entre las fases del presente; una noticia dolorosa, por ejemplo, es capaz de distenderse de forma amplía, cuando en verdad, por ejemplo, dicho mensaje duró apenas 5 segundos. Los objetos temporales que acontecen en la conciencia poseen la característica esencial de que "contienen en sí la extensión del tiempo. Cuando suena una nota, mi aprehensión objetivante puede tomar por objeto la nota que dura y se extingue, y no ya la duración de la nota ni la nota en su duración. Objeto temporal es la nota que dura como tal" (Husserl, 2002: 45). La aprehensión que tenemos de las notas de una melodía no poseen un aparecer intermitente en el que cada una de éstas sea percibida de manera aislada y sucesiva; tal sucesión de melodías constituiría una verdadera cacofonía. La conciencia es capaz de aprehender a la melodía como objeto temporal en tanto que éste se extiende en el

En la danza, como será sencillo de suponer, el interés recaerá en la música que la mayoría de las veces ambienta dichas presentaciones, pero también y, sobre todo, en la temporalidad de los movimientos. La aprehensión de los objetos temporales tiene forzosamente como punto de inicio el presente, siendo más exacto se trata del instante en el que la vida transcurre. "El 'campo temporal imaginario' no es precisamente un fragmento del tiempo objetivo; el ahora vivido no es, tomado en sí mismo, un punto del tiempo objetivo, etc." (Husserl, 2002: 26-27). El cambio incesante entre «ahora» y «no-ahora» pone en marcha el flujo de las vivencias; la captación del «ahora» constituirá la punta de lanza de los análisis temporales fenomenológicos. La "aprehensión del ahora es como el núcleo de una cola de cometa de retenciones referidas a los puntos de ahora previos del movimiento" (Husserl, 2002: 53). El ahora será *siempre* seguido por una retención y una protención que constituyen la historia de la conciencia, es decir, *siempre* habrá un antes, la retención, y un después, la protención. Lo cual implica que para que la retención cumpla su papel será necesario que el ahora al cual corresponde la vivencia transcurra. Tal como lo menciona Husserl del siguiente modo:

Cuando un sonido decae, es que primeramente ha sido sentido con una particular plenitud (intensidad), a lo que ha seguido un rápido desvanecimiento de la intensidad; el sonido todavía está ahí, todavía es sentido, pero en un mero eco. Esta verdadera sensación de sonido debe diferenciarse del momento de sonido en la retención. El sonido retenido no es ningún sonido presente, sino justo uno «recordado primariamente» en el ahora: él no existe como parte ingrediente en la conciencia retencional (Husserl, 2002: 53).

La retención no implica la extensión *ad infinitum* de aquello que es percibido, sino justamente el recuerdo de aquella percepción. Por su lado, la protención también se caracterizará por constituir el advenimiento de las vivencias; su conclusión es la percepción dada en el ahora.

Una vez esclarecido el modo en el que la vivencia transcurre entre retención y protención será necesario establecer una distinción bastante marcada entre la percepción y aquello que es re-presentado en fantasía. La diferencia significativa entre estos dos tipos de aprehensión recae exclusivamente en el ahora, pues "Hemos caracterizado a la percepción como un acto en el que algo objetual aparece, por decirlo de alguna manera, en propia persona, como presente él mismo"¹⁵. Se aprehende aquello que aparece verdaderamente en la realidad fáctica del ahora. Por otro lado, la fantasía, como ya he mencionado, re-presenta un objeto que bien puede no estar dado en el ahora actual, pero que se encuentra posibilitado por la aprehensión de aquello que fue percibido, es decir, la fantasía únicamente vuelve aprehender dicha percepción y no genera una nueva percepción. "La imagen de la fantasía no aparece en el nexo objetivo de la realidad presente, de la realidad que se constituye en la percepción actual, en el campo de visión actual"¹⁶.

El tiempo en la danza se encontrará determinado por cada movimiento que el cuerpo del danzante realice. Dado que el espacio y el tiempo de la danza son catalizados a partir del movimiento del cuerpo, será preciso comentar que dicha sensación kinestésica se encontrará situada entre la creación artística de la danza y la voluntad con la cual el cuerpo vivido actúa en el mundo:

Una danza, tal y como se forma y se ejecuta, es experimentada por el bailarín como una forma en perpetuo movimiento, una unidad de sucesión, cuyos momentos no pueden ser medidos: su pasado ha sido creado, su presente está siendo creado, su futuro espera ser creado. Sin embargo, no se trata de una serie de pasados, presentes y futuros relacionados externamente —antes, ahora y después; es verdaderamente ekstático, es en vuelo, está en el proceso de convertirse en la danza que es, no obstante, nunca es la danza en ningún momento. La danza en cualquier momento es diasporática, una forma en perpetuo movimiento cuyos 'movimientos' son de una misma pieza¹⁷.

¹⁵ „Die Wahrnehmung charakterisierten wir als einen Akt, in dem uns das Gegenständliche als in eigener Person gleichsam, als selbst gegenwärtig erscheint“ (Husserl, 1980: 16).

¹⁶ „Das Phantasiebild erscheint nicht im objektiven Zusammenhang der gegenwärtigen Wirklichkeit, der Wirklichkeit, die sich in der aktuellen Wahrnehmung, im aktuellen Blickfeld konstituiert“ (Husserl, 1980: 49).

¹⁷ "A dance, as it is formed and performed, is experienced by the dancer as a perpetually moving form, a unity of succession, whose moments cannot be measured: its past has been created, its present is being created, its future awaits creation. Yet, it is not an externally related series of pasts, presents, futures—before, nows, and afters; it is truly ekstastic, it is in flight, it is in the process of becoming the dance which it is, yet is never the dance at any moment. The dance at any moment is diasporatic, a perpetually moving form whose "moments" are all of a piece" (Sheets-Johnstone, 2015: 16).

Bajo esta temática, el arte de la musa Terpsícore es una expresión que puede ser estudiada a través de una epojé estética encuentra su génesis en cada uno de los movimientos que el cuerpo realiza. Cada uno de estos movimientos no se encuentran diferenciados entre sí, sino que constituyen de forma íntegra a la danza. Expresado de un modo similar al objeto temporal, cada movimiento de una pieza dancística porta la danza.

Si cada simple movimiento en la danza debe ser considerado en conjunto para poder ser aprehendido como un objeto estético, será natural asumir que el cuerpo se constituirá como el objeto de estudio primigenio para este análisis, tal y como se ha mencionado unas cuantas páginas arriba. Ahora bien, una vez que este nuevo panorama se tiene en mente será posible desentrañar el verdadero sentido que reside en la expresión de que el cuerpo es el punto de inicio de la danza, su punto cero de orientación. El más ínfimo movimiento que el cuerpo realice al danzar trae consigo mismo consecuencias significativas en este campo.

Fenomenológicamente, moverse, cambiar relaciones cualitativas. En vista de que un nuevo movimiento cambia una o todas las cualidades de las fuerzas predecesoras, afecta la línea dinámica. Por ejemplo, girar la cabeza desde una posición recta hacia un lado, en el contexto de una danza afectará la línea dinámica, no únicamente en términos en los que la fuerza es proyectada, sino también en el contexto del diseño lineal cambiante del cuerpo¹⁸.

La dinámica corporal del movimiento posee una capacidad transformativa única para la re-presentación en fantasía de la danza, su propio acontecer se encuentra atado al instante en el que éste es llevado a cabo. A lo cual Laurence Louppe (2011), en su ya afamado texto, *Poética de la danza contemporánea*, afirmará que “el bailarín trabaja sobre el instante, pero también “en” el instante. La total presencia al instante, sin retraso ni anticipación fijadora, es todo lo que constituye la cualidad de un acto de danza. (...) Sin la presencia, nada va más allá de la instantaneidad del acto, de la correspondencia profunda entre el gesto y la naturaleza del instante que el gesto genera” (145). La incidencia que el movimiento del cuerpo físico tiene en la danza no puede ser menospreciado por las razones antes mencionadas, pero esta injerencia únicamente se concretiza si no se han tomado los debidos procedimientos metodológicos, es decir, la ya mencionada epojé estética. El cuerpo del danzante permanece ahí, pero el interés del espectador recaerá en los movimientos re-presentados en la fantasía y no propiamente en los movimientos corporales del bailarín, a pesar de la gran influencia que éstos tengan en el devenir de la danza.

¹⁸ “Phenomenologically, to move is to change qualitative relationships. Because a new movement changes one or all of the preceding qualities of force, it affects the dynamic line. For example, to turn the head from a straight forward position to the side in the context of a dance will affect the dynamic line, not only in terms of the way in which force is projected but also in terms of the changing linear design of the body” (Sheets-Johnstone, 2015: 84).

Es importante comentar que el aspecto más cerrado de esta última apreciación, a saber, la suspensión del nivel corporal del cuerpo que danza para aprehender la imagen que muestra en fantasía, únicamente concierne al espectador. Esto no quiere decir que dicha limitación sea errónea o que no se encuentre presente en el bailarín. Como se ha mencionado, a la par de cada movimiento corporal, el espacio y el tiempo de la danza acontecen en la imaginación, pero, y aquí es donde la situación se complejiza de forma importante, la sensación kinestésica del cuerpo que danza constituye un elemento insoslayable para la creación de las imágenes re-producidas en fantasía. Asimismo, es pertinente señalar que bajo ningún motivo se debe contextualizar la pasada afirmación como un intento por mostrar que en el movimiento del bailarín hay una conciencia reflexiva que da cuenta de cada una de las más mínimas variaciones que acontecen sobre el cuerpo. Tal intento equivaldría a la disección de la propia danza, es decir, resulta imposible que el bailarín de cuenta de dicha serie de cambios; únicamente baila y lo hace a partir de una dimensión pre-reflexiva y pre-teorética. Sí y sólo sí, una vez que el baile ha cesado será posible que el danzante pueda dar cuenta de la serie de movimientos que ha realizado y de si estos fueron consumados de forma satisfactoria o no:

cuando el movimiento se interrumpe como consecuencia de las dificultades que se le oponen, el yo comienza a reflexionar y entonces no sólo advierte la separación con respecto a la meta, sino que también descubre la duración del movimiento (...) Se trata ante todo de una consideración de las propias capacidades prácticas y de los límites que ellas encuentran (Walton, 1993: 120).

La flexibilidad con la cual el danzante es capaz de consolidar una composición dancística ya estructurada y estudiada, así como una de carácter de mera improvisación. Esta apertura a las posibilidades en la danza corresponde únicamente a las sensaciones kinestésicas que el danzante ha tenido a lo largo de su vida. La práctica y el entrenamiento que un danzante haya tenido a lo largo de su vida se ve reflejada en los rangos de movimiento y ritmo que puede alcanzar mediante el movimiento de su cuerpo. Este aprendizaje imbuje al cuerpo con cierta caracterización kinestésica que no se encuentra en los cuerpos de aquellos que no están instruidos en esta práctica. En vista de que la "danza es una cuestión de movimiento, el recuerdo de una danza por un bailarín no puede fundamentarse en nada más que sus experiencias kinestésicas del movimiento que constituye la danza."¹⁹ El desarrollo kinestésico a lo largo de los años modifica de forma sustancial la habitualidad con la que el sujeto se desplaza por medio de su cuerpo. El recuerdo del movimiento constituirá esta dimensión kinestésica. Ahora bien, el recuerdo de estas sensaciones kinestésicas no correspon-

¹⁹ "dance is a matter of movement, the memory of a dance by a dancer cannot be grounded in anything other than in her/ his kinesthetic experience of the movement that constitutes the dance" (Sheets-Johnstone, 2012: 47).

de con cada uno de los movimientos y tensiones musculares al bailar, sino, en esta específica cuestión, a la creación del espacio y tiempo de la danza re-presentada en fantasía. En otro texto, Sheets-Johnstone profundiza respecto a esta noción al establecer que las "memorias kinestésicas no son fantasma kinestésicos abstractos o imprecisos, sino que están inscritos en el cuerpo como dinámicas corporales específicas, dinámicas que, son inmediatamente familiares y diseñadas de manera distintiva para la situación particular"²⁰. Por último y con la finalidad de evitar cualquier imprecisión teórica, el concepto de la memoria kinestésica no es exclusivo de la danza, pero cuando se habla de la memoria kinestésica del danzante se hace referencia a un nivel superior de habitualidad entre cuerpo y sujeto. Dicho nivel es inexistente en cualquier otro sujeto, pero la memoria kinestésica se hace presente en la cotidianidad de la vida mediante las

melodías kinestésicas que se encuentran inscritas en nuestros cuerpos son patrones dinámicos de movimiento que típicamente siguen su propio curso por sí mismos. Pero únicamente lo hacen porque (...) son kinestésicamente familiares: atarse las agujetas, lavarse los dientes, escribir una carta, subir las escaleras corriendo, andar en bicicleta, etc.²¹.

La familiaridad con la cual las sensaciones kinestésicas son experimentadas constituye un elemento central tanto para el cuerpo que danza como para el que no lo hace, pues dicha familiaridad constituirá el estrato de movilidad del cuerpo que danza:

La diferencia entre estar involucrado corporalmente con el desarrollo mismo de la danza y la contemplación del desarrollo de la danza desde el exterior (...) Para la bailarina (...) únicamente existe el movimiento en sí mismo —la melodía kinestésica grabada en la memoria kinestésica a la que ella le está dando vida. Para aquellos en la audiencia, se desenvuelve una melodía kinética, pero no hay experiencia o memoria kinestésica que posibilite dicho desarrollo. El involucramiento corporal de los bailarines y la audiencia es, por tanto, palpablemente diferente en un contexto corporalmente sentido, específicamente, kinestésicamente diferente²².

²⁰ "kinesthetic memories are not vague, abstract kinetic phantoms but are inscribed in the body as specific bodily dynamics, dynamics that, as enacted, are at once familiar and tailored distinctively to the particular situation at hand" (Sheets-Johnstone, 2003: 74).

²¹ "kinesthetic/kinetic melodies that are inscribed in our bodies are dynamic patterns of movement that typically run off by themselves. But they do so only because (...) they are kinesthetically familiar: tying a shoelace, brushing teeth, typing a letter, running upstairs, riding a bicycle, and so on" (Sheets-Johnstone, 2012: 48).

²² "The difference between being bodily engaged in the very unfolding of the dance and beholding the dance from the outside as it unfolds [...] For the dancer [...] There is only the movement itself—the kinesthetic/kinetic melody etched in kinesthetic memory that she is bringing to life. For those in the audience, a kinetic melody is unfolding, but no kinesthetic experience or kinesthetic memory sustains its unfolding. The bodily engagement of dancers and audience is thus palpably different in a felt bodily sense, specifically, kinesthetically different" (Sheets-Johnstone, 2012: 53).

La distinción entre el cuerpo del danzante y del no-danzante girará únicamente en torno a la propia capacidad kinética que el danzante ha logrado cosechar a lo largo de los años del ejercicio de esta práctica.

A partir de lo anterior es posible señalar que la contigüidad entre el rechazo a la tradición en la danza expresionista y la epojé tienen como consecuencia un desenlace similar, a saber, la búsqueda de ese sentido puro y crudo del mundo. La fenomenología describe dicho mundo, pero para la danza este mundo es vivido por medio del movimiento, de un movimiento primordial que se suscita a partir del caos, de la angustia y de la emoción, de un mundo que no obedece a una preconcepción rígida de que como debería ser. La danza logra sublimar estas experiencias primigenias en sus coreografías que asaltan los sentidos, que obligan al espectador a vivir en carne propia esta andanada de experiencias provenientes de un mundo sin mayor preconcepción, un mundo en que convergen múltiples sentidos. Un mundo que, en lugar de ser una pieza armónica, es un crisol de sentidos. Tanto fenomenología como danza no entran en contacto adverso, en vista de que su meta se acopla de forma bastante fluida. Es posible señalar que debido a la alta valoración que se tiene del cuerpo en ambas posturas, se tendrá un resultado compatible en las creaciones de cada uno. De hecho, este proceso sincrético, el estudio de la danza al tomar al cuerpo como el punto en común con la fenomenología, pone de relieve la primacía del cuerpo en la experiencia del mundo. Quizás el punto de mayor envergadura será que ambas comparten una necesidad por un acceso radical, apodíctico del mundo y un rechazo evidente a las posturas que intentan dictar los límites de la experiencia mundana, con la peculiaridad de que la fenomenología busca indagar en los conceptos que se suscitan en las vivencias del mundo que tiene el sujeto; mientras que la danza busca creaciones artísticas que ahonden en estas experiencias primigenias. La fenomenología busca entender dichas vivencias, mientras que la danza tiene puesto el ojo en la recreación de condiciones que permitan transmitir dichos sentimientos, que puedan llevar tanto al bailarín como al espectador a un estado de susceptibilidad sin algún filtro.

4. TEMATIZACIÓN FENOMENOLÓGICA SOBRE DANZA EXPRESIONISTA: DANZANTES Y ESPECTADORES

El objetivo central de la danza expresionista es buscar, hablando fenomenológicamente, el espacio kinestésico orgánico del cuerpo humano; destacando la experiencia primigenia de la subjetividad.

La expresividad que el cuerpo transmite es la gran piedra de toque de cada una de estas obras y, de hecho, es necesario señalar que dicha expresividad encuentra su punto de partida en la fundamentación de la experiencia corporal del bailarín, pero ya no como un ser humano, sino

como un figmento en la fantasía. Quizás valga la pena traer a colación las palabras de Mary Wigman en donde expresa el papel primordial del cuerpo como crisol de todo medio de expresión. De tal modo que “el movimiento natural de éste es el material de la danza, el único material que es suyo, y también el único empleado. Por esto la expresión de la danza está absolutamente ligada al hombre y a su capacidad de moverse” (Wigman, 2002: 17). Una capacidad que no funciona propiamente como un atestiguamiento de cada movimiento que el cuerpo llegue a realizar, sino de aquellos que se consolidan a partir de esa experiencia primigenia.

Esta experiencia obliga a afrontar lo desconocido y lo lleva más allá de los límites de la memorización de una serie de movimientos. El ejemplo perfecto se encuentra en *Golem* y *Mechanisches Ballet*, en estas piezas coreográficas se juega con esta expresividad inherente al cuerpo, pero intervienen a la misma de golpe al ocultarlo y mostrar sus movimientos a través de pedazos de metal o máscaras y telas. El cuerpo de quien danza no es percibido, únicamente se intuye a partir de los movimientos del Golem o de la rigidez mecánica de esa cuasi-máquina que baila. La conquista del espacio por la figura ausente del cuerpo se expande hasta el grado en que la atención recae no en los movimientos corporales de quien está detrás del traje y la máscara, sino en el objeto-imagen que se erige como un *quasi-ser* humano, es decir, el sentido primordial de la danza recae en la concepción integral de la danza en función de la expresividad inherente del cuerpo humano, y no de una forzada repetición que tenga por finalidad la representación de una historia, o de la captación del cuerpo para fines ajenos al mismo. Son piezas que tienen por finalidad el ahondar en la experiencia del cuerpo mismo desde una postura estética, pero esta función únicamente se cumple en el momento en el que la danza logra dar con este flujo de experiencias universales para el ser humano.

La danza expresionista profesa animadversión a toda expresión artística anterior a ella, vaticina la posibilidad compaginarla con la actitud estética que hace caso omiso tanto de la percepción como de los caracteres reales de la vivencia en cuestión, expresado; en otros términos, la actitud estética, desde una postura fenomenológica, tiene su génesis justo desde la meta a la que la danza pretende llegar. Se alcanza un punto en el que la danza no se limita a representar, sino a experimentar, y en dicha experimentación es donde se consolida el objetivo mismo de la danza expresionista, en una palabra, la conquista de la voluntad por experimentar la vida desde el telón que se abre con la danza expresionista y que ofrece un acceso puro a las experiencias sensibles y primigenias. El cual, cabe comentar, se encuentra fundado en la intuición de juicios estéticos que descansan sobre la imagen-objeto que se erige en el escenario. Este ímpetu de creación artística reconoce un espacio en el cual es posible que germinen movimientos que se encuentran fuera de la visión originaria del propio bailarín, o inclusive que se trate de secuencias o partes completamente improvisadas, la posibilidad

de tales momentos surge no por un libertinaje en el seno de la danza expresionista, tampoco por una falta de seriedad de su parte, sino porque este ímpetu toma por asalto al sujeto mismo y lo compagina con aquello que está sintiendo, el sujeto *sabe* porque se mueve de tal forma. Es una improvisación que coadyuva al propósito de la danza, pero en ningún momento es posible afirmar que se trate de un movimiento *ex nihilo* o que rompa con el sentido que se ha fraguado en el seno de la pieza coreográfica.

Ahora bien, es posible comentar que en torno a la improvisación uno es capaz de encontrar una evidencia lo bastante fuerte para afirmar la existencia de una relación simbiótica entre la creación artística y la sensibilidad corporal. Dicha evidencia se encuentra en el hecho de que el nuevo movimiento en el instante en el que es ejecutado se acopla a la perfección con aquellos que han sido coreografiados. De tal modo que

La improvisación representa un modo para dar con el flujo del inconsciente sin la participación de la censura intelectual, permitiendo la exploración espontánea y simultánea, creando y ejecutando. La improvisación emerge como una respuesta interior de movimiento que está dirigida a una imagen, una idea o un estímulo sensorial (Blom y Chaplin, 1982: 6).

La improvisación, aquella que interviene con éxito en una obra coreográfica, acontece cuando se cumplen estas condiciones específicas entre creación artística y sensibilidad corporal que se funden en un preciso instante. La naturaleza fluctuante de la improvisación por definición corresponde a la experiencia que se tenga del cuerpo vivido cuando éste es intervenido por el impulso estético del propio bailarín. Su capacidad kinestésica se encuentra íntimamente implicada en la función del cuerpo como rosa de los vientos, en tanto que éste funge como punto cero de toda orientación. Esta orientación, como mencionamos anteriormente, es absoluta. A tal grado que el propio movimiento del cuerpo no altera la lógica que impera en la orientación del mundo que acontece frente a la mirada del sujeto, es así que:

las cosas de su entorno aparente están siempre orientadas, todas las apariciones de cosa conservan su sistema fijo de acuerdo con la forma (...); mientras que el sujeto siempre, en cada ahora, está en el centro, en el aquí, desde donde ve todas las cosas y ve hacia el mundo, el lugar objetivo, el sitio espacial del yo o de su cuerpo es un sitio cambiante (Husserl, 2005: 198).

El mundo se forma gracias al libre desplazamiento del cuerpo, y a las experiencias que acontecen en éste, pero las implicaciones de este libre movimiento son sumamente vastas en la medida en que en esta es la forma en la que el cuerpo hace suyo el espacio que crea alrededor de él, y no se limita a ocuparlo únicamente.

Esta constante por reorganizar y alterar el sentido de la orientación del mundo funge como un punto inamovible desde donde se experimenta el

mundo. A lo cual Husserl agregará que esta característica es fundamental:

Mientras que yo, frente a todas las otras cosas, tengo la libertad de cambiar a discreción mi posición respecto de ellas y con ello a la vez de variar a discreción las multiplicidades de aparición en las cuales vienen a dárseme, no tengo la posibilidad de alejarme de mi cuerpo o de alejarlo a él de mí, y en correspondencia con ello las multiplicidades de aparición del cuerpo están en determinada manera restringidas: ciertas partes del cuerpo sólo puedo verlas en un peculiar acortamiento perspectivo, y otras (por ejemplo, la cabeza) son invisibles para mí. El mismo cuerpo que me sirve como medio de toda percepción me estorba en la percepción de sí mismo y es una cosa constituida de modo curiosamente imperfecto (Husserl, 2005: 199).

La absoluta libertad que tiene el sujeto en tanto cuerpo que

se desplaza de forma libre contrasta con la imposibilidad por lograr aprehender al cuerpo como si se tratará de un objeto más que puede ser percibido por él mismo. La percepción parcial del cuerpo juega de forma constante con el sentido de propiedad inmediato que se granjea de las experiencias cotidianas (Chávez y Xolocotzi, 2025: 54).

Este sentido de propiedad será sobre el que el impulso de la creación artística descansa para lograr un movimiento que se puede acoplar a una serie de intrincados pazos coreografiados.

Una segunda cuestión debe ser señalada respecto a la posibilidad de la ejecución de la improvisación, a saber, la intencionalidad con la que el sujeto da con el sentido de la danza, esa compaginación entre la creación espontánea y la práctica coreográfica ocurre de tal modo en que ambas pasan de forma desapercibida para el espectador que desconozca la rutina. Toda vivencia, sin importar la forma en la que es aprehendida, ya sea de forma normal o en la influencia estética, "[...] el sujeto se comporta hacia el *objeto*, y el *objeto* estimula, motiva al sujeto. El sujeto es sujeto de un padecer o de un estar activo, pasivo o activo en referencia a los objetos que están noemáticamente ante él, y correlativamente tenemos 'efectos' en el sujeto que parten de los objetos" (Husserl, 2005: 266-267). Toda acción se encuentra vuelta hacia algo, hay una dirección que siempre posiciona al sujeto hacia aquello que es el objeto de su percepción, inclusive en la fantasía, pues el tener una fantasía es siempre tener fantasía de algo. Ahora bien, respecto al cuerpo es preciso decir que esta intencionalidad se asume de forma un tanto distinta, al tomar en cuenta que se hace una distinción entre la intencionalidad tética y la intencionalidad operante.

La intencionalidad tética es aquella que se encuentra en los actos de conciencia y que posee un fin aparente, es la intencionalidad sobre la que descansan múltiples análisis con respecto al contenido intencional de las vivencias. A la par del estudio del rol que la intencionalidad tiene en las vivencias, es posible dar con una intencionalidad que opera sin intención o finalidad preestablecida, como el caso de la intencionalidad tética. La intencionali-

dad operante es aquella que, como dirá Maurice Merleau-Ponty: "constituye la unidad natural y ante predicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo" (Merleau-Ponty, 1993: 17). Una intencionalidad que está volcada sobre el mundo y que se implica a partir de las experiencias que despiertan el estrato anímico del cuerpo vivido, una intencionalidad que nos dirige al mundo, pero que no atiende cada uno de los movimientos corporales que realizamos para llevar a cabo una acción en particular. Tal es la situación, que de forma cotidiana "no hay una toma de conciencia ni del yo que se mueve en función de sus aspiraciones ni de la distancia temporal o espacial que media entre éstas y la satisfacción en la meta buscada. A la vez que pasa por alto las determinaciones temporales y espaciales, el yo permanece en un olvido de sí mismo" (Walton, 1993: 83).

Por último, es necesario enfocar la mirada en torno a la obra de danza en su conjunto como un objeto de estudio fenomenológico. Desde su primer momento, la danza se asume como una creación artística refleja un interés artístico, pero, es preciso hacer el debido hincapié que, en este nivel incipiente, la danza únicamente es una re-presentación que se distiende en la fantasía de aquellos que apenas comienzan a darle una forma a dicho impulso. La imagen en fantasía que comienza a formarse se encuentra fundamentada por los límites a los que el cuerpo es capaz de ser llevado por los movimientos coreográficos o inclusive aquellos que se suscitan desde un trasfondo de pura improvisación, pero no se debe perder de vista que dichos límites son meramente una idealización que es re-presentada y modificada gracias a la fantasía, esto es, no pertenecen a una experiencia actual de un cuerpo en particular. La capacidad real kinética del cuerpo juega un papel central en la formación de una pieza artística, a pesar de que propiamente no haya ningún cuerpo que verdaderamente se encuentre ejecutando dichos movimientos.

Toda vez que un cuerpo lleva a cabo la serie de movimientos que constituyen la obra dancística será posible señalar que de la concreción de dichos movimientos surge el sentido de la obra, pero dicho sentido acontece de la conjunción del imagen-objeto que se tiene como meta estética para dicha pieza, junto a la capacidad espacio-temporal kinética del cuerpo que ejecuta dichos actos. La materia prima de la danza es el cuerpo y nada más.

¿Qué hay en los inicios de la obra coreográfica? Nada. No hay soporte específico previsto: el bailarín no dispone, como en otras artes, de un medio ya predeterminado (...) Ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible, dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir las imágenes invisibles (Louppe, 2011: 223).

De un modo más preciso, es necesario señalar que por medio del cuerpo que danza se cumplen una serie de características que fueron concebidas

en el ámbito de la fantasía para que dicho movimiento cumpla su propósito, pero la concreción de la obra de danza tendrá como consecuencia inevitable una naturaleza distinta a aquella que fue representada en pura fantasía libre, puesto que el movimiento del cuerpo dirige de forma particular al objeto-imagen que tanto el espectador como el bailarín logran re-presentar en fantasía. Dicha representación varía únicamente en características mínimas, como el color de la tela que se utiliza para el traje en *Golem*, pero el objeto-imagen en sí permanece inalterado, debido a que la realidad física del cuerpo que baila está suspendida por la actitud estética. La importancia de que el cuerpo se mueva y dote de sentido al objeto-imagen, aunque su estrato real quede fuera de juego, reside en que dicha capacidad kinestésica es la propia vivacidad con la que el objeto-imagen cobra sentido. El cuerpo en sí no es percibido, únicamente se le intuye en tanto que abre al espectador hacia el régimen de la fantasía. El espectador se encuentra, pues, en el escenario fantasioso artístico.

CONSIDERACIONES FINALES

 97

Ahondar fenomenológicamente en la relación entre el cuerpo vivo y la danza nos ha conducido a la dilucidación de conceptos como especio, tiempo, corporalidad, etc. Todo ello con el fin de comprender el arte de Terpsícore. La gramática terpsicorea nos ha llevado, asimismo a reconocer la importancia del cuerpo, del *Leib*, como órgano de la percepción. A partir de ahí, se estudiaron las ubiestesias y las sensaciones kinestésicas, elementos primordiales para cualquier tematización sobre la danza.

Ahora bien, también se destacó que la relación entre el cuerpo vivo danzante y el espectador se distiende en el escenario artístico, constituido gracias al trabajo de la fantasía. Es decir, la fantasía es el factor constitutivo del mundo artístico, contexto en el cual se producen las experiencias estéticas. El objeto artístico, en el escenario ficticio, modifica la intencionalidad del sujeto, lo coloca en el universo artístico, en el que los objetos tienen significados en la medida en que están dotados de emotividad.

La gramática terpsicorea consiste en un sistema de movimientos, gestos, cabriolas, etc., corporales capaces de llevar al límite los músculos del cuerpo que baila. Movimientos que al ser coreografiados constituyen un mundo ficticio en el que bailarines y espectadores son inducidos, participando de una realidad simbólica en la que se descubren como seres emocionales, no simplemente racionales.

REFERENCIAS

- BLOM, Lynne Anne and CHAPLIN, L. Tarin (1982), *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- CHÁVEZ BÁEZ, Román Alejandro y XOLOCOTZI YÁÑEZ, Ángel (2025), "Estética fenomenológica y danza contemporánea", Edgar Sandoval y Román Chávez en *Danza y filosofía* (comps.), *Aproximaciones fenomenológicas y culturales*, México, UACM-UAA, 19-58.
- HUSSERL, Edmund (2005), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, trad. Antonio Ziri6n Quijano, México, FCE-UNAM.
- HUSSERL, Edmund (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo de 1905*, Madrid, Editorial Trotta.
- HUSSERL, Edmund (1980), *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwartigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), Eduard Marbach (ed.), Hua. XXIII, Dordrecht, Springer.
- HUSSERL, Edmund (1973), *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928, Iso Kern (ed.), Hua. XIV, The Hague, Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, Edmund (1973b), *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Ulrich Claesges (ed.), Hua. XVI, The Hague, Martinus Nijhoff.
- LABAN, Rudolf von (1987), *El dominio del movimiento*, trad. Jorge Bonso, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LOUPPE, Laurence (2011), *Poética de la danza contemporánea*, trad. Antonio Fernández Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca-FOCUS.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Buenos Aires, Editorial Planeta-De Agostini.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2015), *The phenomenology of dance*, Philadelphia, Temple University Press.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2012), "From movement to dance" en *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 11, issue 1, 39-57.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2003), "Kinesthetic memory" en *Theoria et Historia Scientiarum*, vol. VII, no. 1, 69-92.
- WALTON, Roberto (1993), *Husserl, mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires, Almagesto.
- WIGMAN, Mary (2002), *El lenguaje de la danza*, Barcelona, Ediciones del Aguazul.